

**LA MEMORIA DEL PÍCARO. SENTIDO Y ESTRUCTURA DE
EL DÍA DEL WATUSI DE FRANCISCO CASAVELLA**

DARÍO LUQUE MARTÍNEZ

luque.dario@gmail.com

UNIVERSIDAD DE BARCELONA

Resumen: En este artículo sugerimos una nueva lectura de la novela *El día del Watusi* de Francisco Casavella, como deformación consciente de la picaresca clásica. Para ello, tomamos el estudio de los mecanismos que la crítica literaria ha asociado con la novela picaresca, como la forma memorialística, la temporalidad de la estructura episódica y la función del narratario explícito, y analizamos de qué manera Casavella reformula estas prácticas. En el análisis prestamos especial atención a la forma de la autobiografía ficticia y a la posible genealogía literaria que entrañaría su elección por parte del novelista.

Palabras clave: Picaresca, *El día del Watusi*, Francisco Casavella, *Lazarillo de Tormes*, Autobiografía.

Abstract: This article is focused on a new interpretation of the novel *El día del Watusi*, by Francisco Casavella, as a premeditated deformation of the picaresque structure. To do so, I study some of the features of this genre, such as memory, the episodic plot and its temporality, and also the function of narratee; then, I analyze how Casavella breaks with all these techniques. In this article, I pay special attention to the structure of fictional autobiography and also to the hypothetical genealogy on which is based.

Keywords: Picaresque, *El día del Watusi*, Francisco Casavella, *Lazarillo de Tormes*, Autobiography.

1. Introducción

Convertido recientemente por sus coetáneos en una especie de guía, si no de patrón o dechado literario, Francisco Casavella fue uno de esos anómalos novelistas en los que convergen la virtud de arriesgar sin recelo y la capacidad de transgredir poco más que lo justo y necesario. En una carta necrológica enviada al programa *L'hora del lector*, Juan Marsé lo recordaba como «un hombre que no confundía la literatura con la vida literaria, por más guiños y falacias que ésta le dedicara» (Cuenca, 2015)¹ y, ciertamente, esa idiosincrasia de *outsider* permitió a Casavella la sazón de una novelística particular, ajena a las exigencias editoriales de su tiempo. También su carácter intemperado, excesivo en ocasiones, contribuyó en gran medida a forjar un mito de novelista decadente, mito que Casavella avivó desde su escritura autobiográfica. La necrológica firmada por Ramón de España, algo desafortunada en sus modos², da cuenta de este talante:

Mentiría si dijera que la muerte de Francisco Casavella me ha cogido por sorpresa. [...] La última vez que lo vi fue en la puerta de un videoclub del Eixample. Sus excesos habían derivado en un serio aviso y los médicos le habían prohibido el alcohol, el tabaco y todo tipo de sustancias recreativas, con lo que se enfrentaba al futuro sin entusiasmo. [...] Lo de Paquito, francamente, se parece mucho a un suicidio protagonizado, eso sí, por alguien que no tenía ninguna prisa en morir.

Ahora bien, dejando de lado estas morbosidades biográficas, difícilmente la «inquerida bohemia», como la llamase Rubén Darío, podría haberse mantenido al margen de la obra escrita por Francisco Casavella. En efecto, desde *El triunfo* (1990) hasta *Lo que sé de los vampiros* (2008) se observa un parentesco literario que sobrepasa la mera casualidad. Más allá del inevitable estilo análogo, caracterizado por el uso insumiso de jergas y modismos y por la igual nivelación de referencias culturales y contraculturales, las novelas de Casavella se leen, unas y otras, como sucesivos experimentos de un mismo proyecto revisitado. El propio autor fue

¹ En el mismo texto, Marsé califica a Casavella como «uno de los escritores de ficción más dotados de su generación, con un pulso narrativo y un desgarro en el tratamiento muy notables». El programa en cuestión, presentado por Emili Manzano en TV3, reunió aquella noche (15 de enero de 2008) a Joan Rimbau, Lluís Izquierdo, Jordi Costa i Miqui Otero.

² Una semana después, aparecía en *El Periódico de Catalunya* una carta al director firmada por el editor Joan Rimbau, el filósofo Xavier Antich y los escritores Javier Pérez Andújar y Emili Manzano. En ella, se quejaban conjuntamente del «alarde de desconsideración y de actitudes redentoristas con que Ramón de España le perdona la vida que ya no tiene a nuestro amigo Francisco Casavella escudándose en una superioridad moral».

consciente de esta continuidad y así lo manifestó en *Las trece formas de observar un mirlo*³, en alusión a la relación subyacente entre *El día del Watusi* y *Lo que sé de los vampiros*:

Ahora mismo estoy escribiendo otra novela. El tema es casi idéntico. Ella misma, en su desarrollo, en el emocionante, fatigado y, sobre todo, placentero proceso de escritura, me irá dando sus variaciones. Porque, contra toda mirada superficial, aunque el tema sea el mismo, el argumento es muy distinto y yo soy otro (2008: 926).

Aunque Francisco Casavella se abstenía en esa ocasión de concretar dicho parentesco, una lectura comparada revela no pocos aspectos especulares entre una y otra novela. Bajo la forma de novela de aprendizaje, en ambos casos el autor dispone a un joven pícaro que emprende unas hazañas de dudosa condición moral: frente a Fernando Atienza y su búsqueda esperanzada del mítico Watusi, Martín de Villoalle inicia un viaje por Europa con el objetivo de hallar a su hermano Gonzalo. Si el primero convertía su biografía en discursos políticos y en el guion de un manga japonés, el segundo la utilizaría para caricaturizar en sus dibujos a la sociedad italiana del siglo XVIII. Pepito el Yeyé y el caballero Welldone acompañan a sendos protagonistas y ofrecen un contrapunto narrativo que, más que cervantino, se articula «desde el legado de nuestra picaresca, [pues] pícaros y vagabundos son deformaciones o contrafiguras del primitivo peregrino espiritual» (Rodríguez Fischer, 2008). La versatilidad del género picaresco permite en cada caso vertebrar una crítica al relato histórico dominante, sea la Transición española o bien el Siglo de las Luces, mediante la revelación conspiranoica de unos hechos alternativos⁴ que se enredan y se deshilan con suma maestría.

En resumen, *El día del Watusi* y *Lo que sé de los vampiros* comparten, si no el género propiamente, cercano al pastiche en ambos casos, sí un gusto picaresco que se remonta a la escritura de *El triunfo* (1990), alentada, según su autor, por una obsesión autobiográfica: «recrearme en los años que acababan de transcurrir empezó a convertirse en una obsesión. Fue eso lo que me llevó a la escritura» (Casavella, 2008: 917). De hecho, en *El triunfo* se revelan, como supo ver Masoliver Ródenas (2004: 500), muchos de los ingredientes que luego madurarían en *Un enano español se suicida en Las Vegas* (1997) y, sobre todo, en *El día del Watusi*. Sirva de ejemplo su estructura deliberadamente picaresca: Palito emprende una confesión literaturizada con el fin de testimoniar las formas desalmadas de la violencia en manos del Gandhi

³ Texto muy poco citado, pero muy revelador del arte narrativo de Francisco Casavella. Nótese que el título procede del poema *Thirteen Ways of Looking at a Blackbird* de Wallace Stevens, si bien Casavella (2008: 92) lo cita a partir de William Faulkner. El texto se incluye en Casavella (2008: 915-927).

⁴ Casavella se anticipó narrativamente a los *alternative facts*, sintagma puesto de moda por la consejera del presidente de los Estados Unidos, Kellyanne Conway, en enero de 2017, en sintonía con la posverdad y las *fake news*.

y del Nen, respectivos líderes de dos bandas urbanas que siembran el pánico en el Raval barcelonés. Ambos mafiosos parecen ser, en su seno literario, bocetos de Celso, el cacique que en *Los juegos feroces* se contraponen como antagonista al Watusi. El relato confesional de Palito se cruza con el resentido testimonio del Gandhi, pero es el primero, el texto propiamente picaresco, el que prevalece como forma de la novela. Tanto es así que Casavella cierra *El triunfo* con la interpelación a un narratario, un personaje innominado con reminiscencias lazarillescas y del Pascual Duarte: «Y usted tiene que salir de aquí ahora mismo y contarle a la gente lo que yo le he contado a usted» (1990: 152). *El triunfo* esconde, incluso, el germen de lo que luego sería la escena inicial de un hipotético Watusi flotando en el puerto de Barcelona. Leemos, así, cómo el Gandhi pide a sus secuaces «una última condición: necesitaba un muerto de un metro sesenta y cinco de altura, moreno y muy joven, flotando en el puerto» (1990: 122). Frente a esta escena, se construye de forma simétrica la visión del cadáver que encuentra Fernando Atienza, a quien «le han rapado, le han sacado los zapatos y los pantalones, han dejado la cazadora con el lema Watusi 65 y una W cosidos a la espalda» (2016: 51). Las novelas de Francisco Casavella, por tanto, comparten un mismo fondo picaresco reescrito y reinterpretado en sucesivas ocasiones.

El gusto por este género no es un fenómeno exclusivo del autor, sino una forma literaria retomada en puntuales ocasiones a lo largo del siglo XX desde que Pío Baroja la rescatase en sus *Aventuras, inventos y mixtificaciones de Silvestre Paradox* (1901)⁵. De hecho, Casavella recordaba haber leído esta novela durante la convalecencia de unas anginas infantiles, pero poco más que una vaga sensación permanecía en su recuerdo: «Aquel libro era fabuloso. De todos modos, si he de ser honesto, sólo recuerdo el encanto mórbido de tres palabras: “Ministro de Fomento”» (2008: 622). Más que el pícaro, lo que habría impresionado al niño lector era una burocracia que, anticipándose a *El proceso* de Franz Kafka, impedía a Paradox devenir en inventor. Así pues, la novela picaresca remitía en el imaginario de Casavella a la desigualdad social generada, en términos marxistas, por las relaciones entre fuerzas productivas y poseedores de los medios de producción. La dialéctica entre amos y pícaros seguiría este mismo patrón social desde los orígenes del género hasta la relación entre Fernando Atienza y sus empleadores (Guillermo Ballesta, Carlos del Escudo, Tomás del Yelmo...). No es casual, entonces, que tanto la lucha de clases como la consecuente derrota del proletario hayan sido

⁵ Remito, por ser el estudio más completo y actualizado sobre la novela picaresca contemporánea en España, a Eustis (1986).

conceptos esgrimidos por ciertos críticos, como Enrique Tierno Galván (1974) y Jenaro Talens (1975), en la interpretación de la novela picaresca.

En cualquier caso, el conocimiento lúcido de la picaresca contemporánea no debió hacerse patente en la conciencia creativa de Francisco Casavella sino por medio de *El gran momento de Mary Tribune*⁶. Juan García Hortelano daba vida en esta novela, en palabras de Ramón Buckley, al «primer gran pícaro de la narrativa española actual» (1982: 120). No en vano, los aspectos que Casavella rememoraba de su lectura proyectaban, de forma premeditada o bien inconsciente, la concepción del género que él manifestaría en sus novelas. En primer lugar, recordando la solapa de la edición, incidía el autor en el «ajuste de cuentas con una burguesía banal» (2008: 44) prometido por la sinopsis. Otra huella que pervivía en su memoria era la del «narrador innostrado, brillante, cómico, patético y canalla» (2008: 45), todos ellos adjetivos que enlazan con la voz irreverente propia del género picaresco. Tampoco le pasó desapercibido el «amancebamiento» del narrador con Mary Tribune, factor clave en la identificación que Buckley (1982: 125) hiciera de la novela como un tributo al «caso» lazarillesco⁷. Pero si algo realmente había immortalizado esa lectura en la memoria de Casavella era el catártico descubrimiento que supuso para él en tanto que escritor, pues en ella aprendió que «la magia de la novela es crear vida. Introducirte en un universo del que, aunque te importe qué va a ser de él, sobre todo te haga desear que no se acabe nunca» (2008: 45).

Si, en efecto, Pío Baroja y Juan García Hortelano forman un primer sustrato picaresco sobre el que Francisco Casavella idearía sus novelas; Saul Bellow y Thomas Pynchon, en su reinterpretación de la picaresca dickensiana, le acercarían a un nuevo modelo mucho más consciente y actualizado. Así pues, pese a la irreverencia y la ironía de las que Casavella hiciera gala al ser entrevistado por Jordi Costa, se podría atisbar cierta premeditación en la confesión de los supuestos «plagios a Bellow, a Pynchon, a Nietzsche, a Cervantes y hasta a Jordi Pujol» (2008: 934) que entrañaría *El día del Watusi*. En *Las aventuras de Angie March*, Bellow recrea los aprendizajes de un niño judío que nace en el seno de una familia pobre y debe sobrevivir a

⁶ En un artículo autobiográfico titulado «El gran momento» (2008: 43-45), Casavella recordaba el impacto que le produjo descubrir a un escritor con sus mismos apellidos, García Hortelano, y cómo esta casualidad lo había convertido en lector de *El gran momento de Mary Tribune*.

⁷ «El fortuito encuentro del protagonista-pícaro con una turista americana, Mary Tribune, y su posterior relación, constituyen “el caso” que el autor pormenorizadamente nos relata. [...] El pícaro moderno de Hortelano decide abandonar su puesto de trabajo como funcionario público y vivir a costa de la rica turista americana Mary Tribune» (Buckley, 1982: 125). En términos similares lo recuerda Casavella: «Un tarambana madrileño, insatisfecho de los senderos por los que ha transitado su vida [...], sufre un aparente cambio radical en su vida al aparecérsese un hada madrina en forma de americana prototípica. Cualquiera de sus deseos (no trabajar, por ejemplo), se cumple por obra y gracia de la tal Mary Tribune» (2008: 45).

los dictados de sucesivas figuras autoritarias. El primer título que el autor barajó para su obra fue el de *Vida entre los maquiavelos*, siendo estos los empleadores que contratan a Augie antes de sufrir, como en el *Guzmán de Alfarache*, sus muchas pillerías⁸. Según Francisco Casavella, Saul Bellow es el autor que más hábilmente «explora la insuficiencia de lo contemporáneo», no solo en el ámbito moral referido, sino también en las desigualdades civiles, «para dar salida al exuberante potencial de generosidad que habita en algunos seres, y la terrible y divertida paradoja que hay en ello» (2008: 222). En cuanto a Thomas Pynchon, último componente en este deliberado *name-dropping*, no parece descabellado considerar toda su literatura como una acumulación presuntuosa de tramas picarescas. De todas formas, en esta ocasión prevalece no el aspecto picaresco de su obra, sino el conspiranoico, pues también Casavella (2008: 261, 747) lo contempló al analizar *La subasta del lote 49* y *Mason & Dixon*.

Antes de ver cómo todas estas fuentes afectan a la estructura compositiva de *El día del Watusi*, hace falta añadir un último apunte sobre el género, en relación con lo que Cabo Aseguinolaza ha acuñado como «neopicaresca». Bajo este epígrafe, el crítico reúne todo ese acervo de novelas que, sobre todo en los años de la Transición, acudieron «al referente picaresco para acoger, de modo más o menos oblicuo o translaticio, según los casos, una reflexión sobre la historia inmediata» (2007: 80). Este fenómeno, identificable en *Últimas tardes con Teresa* de Juan Marsé o en *Historia de un idiota contada por él mismo* de Félix de Azúa, pervive en las siguientes generaciones de escritores y, en especial, en los contemporáneos de Francisco Casavella. Desde esta óptica generacional, sus novelas estarían por tanto encuadradas en la misma órbita que *La mala muerte* de Fernando Royuela⁹, *Green* de Manuel García Rubio, *De Madrid al cielo* de Ismael Grasa, *Los Living* de Martín Caparrós o *Trífero* de Ray Loriga. Todas ellas presentan a adolescentes insolentes, embaucadores o farsantes que utilizan su embustería innata para sobrevivir en circunstancias siempre adversas. A menudo, sobre todo en escritores algo más jóvenes, este mismo patrón se asocia a la narración de músicos o escritores frustrados que transitan por la vida a la espera de la madurez, igual que ocurre en *Viento y joyas* (segunda parte de *El día del Watusi*). Sería este el caso de *Grillo* de José Machado, *Mensaka*

⁸ Parkinson de Saz (1979) ha estudiado sucintamente la relación entre *Las aventuras de Augie March* y la novela picaresca. Por su misma aplicación en Fernando Atienza, conviene recordar la cita de Heráclito con la que Bellow inicia y determina toda la novela («carácter es destino», dice), pues «sus aventuras, y sobre todo sus desventuras, son el resultado en parte de su debilidad de carácter» (1979: 1182).

⁹ La relación entre *La mala muerte* y *El día de Watusi* la dibuja Cabo Aseguinolaza (2007) en uno de los mejores análisis que se han hecho de la novela de Francisco Casavella.

e *Historias del Kronen* de José Ángel Mañas, *Literatura universal* de Sabino Méndez o *Rompepistas* de Kiko Amat.

Mediante esta sucinta crónica del mundo picaresco que rodeó a Francisco Casavella, he querido demostrar la rotunda coherencia con la que su escritura ensayó los recursos propios del género. La exposición de tales coyunturas ha de servir, en adelante, para el estudio minucioso de la forma autobiográfica en *El día del Watusi*, sin perder de vista los posibles modelos, bien clásicos o bien contemporáneos, que sugieren sus lecturas testimoniadas. Recorro, por tanto, a una perspectiva crítica a medio camino entre la comparativa y la funcionalista, según la clasificación de Cabo Aseguinolaza (1992), pues solo anteponiendo la faceta de Casavella como lector puede entenderse su vocación imitativa de la picaresca.

2. La forma autobiográfica en *El día del Watusi*

2.1. Entre el tiempo y el relato

La trama de *El día del Watusi* puede resumirse con la misma simplificación que Francisco Casavella ingenió para presentar el *Lazarillo de Tormes*: sería «la historia de una justificación» en la que el protagonista, sea Lázaro o Fernando Atienza, «habría encontrado un modo cabal de glosar su autobiografía» (2008: 281-282). Precisamente esa vinculación de la picaresca con la ficción autobiográfica fue uno de los aspectos que más remarcaba el novelista en relación con la verosimilitud que esta forma confería al relato:

El *Lazarillo* abre un nuevo camino en la literatura europea: el de crear un personaje que, relatando en primera persona, se expresara como se supone debería hacerlo de viva voz. [...] Esta innovación atañe directamente a una nueva dimensión de la narrativa que se extiende hasta nuestros días: la de hacer «auténtica» la narración, aun a sabiendas de que tales episodios jamás han ocurrido en la vida, por llamarle algo, «real» (2008: 283).

La verosimilitud del *Lazarillo de Tormes*, tan problemática para la crítica del siglo XX, venía infundida por la incardinación del género picaresco en la dimensión autobiográfica. Esta misma situación, pero abandonando el equívoco producido por la convergencia entre personaje narrador y personaje narrado, se traslada modernamente a la novela actual y principia en ella una nueva problemática. Luis Villamía apunta, a propósito de este tema, que «las complejas implicaciones derivadas de la autobiografía» impregnan sus manifestaciones contemporáneas, de modo que «conviven en un mismo plano la pseudo-confesión (o, mejor, la confesión de una mentira) con la auto-revelación, que se trata además de la forma más usual

de la novela actual para indagar en el pasado» (2011: 50). Ante la coincidencia de esta definición con los principios esenciales de la autoficción, conviene remarcar que la forma autobiográfica de la novela picaresca carece de la pretensión de paradoja que sí define a la autoficción. En cualquier caso, no pretende este ser un trabajo teórico sobre los principios compositivos de la novela picaresca; por ello, remitimos al lector al impecable estudio de Cabo Aseguinolaza (1992) y, en lo que afecta al género en su desarrollo contemporáneo, a los apuntes de Villamía (2011).

Retomando unas y otras nociones, la concepción de *El día del Watusi* como autobiografía ficcional no dista mucho de aquella justificación clásica, ni tampoco del cruce moderno entre confesión y autorrevelación. En efecto, la escritura que emprende Fernando Atienza, y cuyo resultado es la trilogía formada por *Los juegos feroces*, *Viento y joyas* y *El idioma imposible*, se justifica con una doble diégesis, a la manera del *Lazarillo de Tormes*. En un prólogo fechado en 1995, el mismo Atienza ofrece a sus lectores, antes incluso de poder apelar siquiera a un lector, los enigmáticos motivos que le han impelido a la escritura de sus memorias. Toda la escena, narrada desde una óptica cinematográfica, parece una burda sátira de Scorsese y del cine americano. Tanto el tono como la minuciosa localización del encuentro sugieren esta analogía:

Llego a la cima del monte Tibidabo y veo a unos cincuenta huérfanos en su uniforme verde aceituna alineados frente al mirador que se abre a la ciudad. Los niños tiritan de frío y ansia bajo los arcos de la oficina del parque de atracciones. Los parques de atracciones... Algún original dice que esos lugares son un negativo burlesco del Infierno (2016: 27)¹⁰.

No tarda mucho el narrador, tras esa distracción dantesca en el parque de atracciones¹¹, en recordar su propia condición de relator, pues, según anticipa, «merecen un prólogo la circunstancia y el modo en que me ha sido encargado el Informe» (27). Con esta modalidad de la escritura, la del informe, Casavella pretende homenajear y al mismo tiempo distanciarse de la forma autobiográfica que esgrimiera la picaresca clásica, definida habitualmente como confesión o incluso como diálogo (cfr. Cabo Aseguinolaza, 1992: 70-73). Ahora bien; el género discursivo del informe puede entenderse desde perspectivas muy diversas: como un tipo de texto de circulación académica, como un texto técnico vinculado normalmente a una

¹⁰ En adelante, cito según la edición de Anagrama (Casavella, 2016), especificando solo el número de página.

¹¹ No sería destacable el guiño dantesco si no fuera porque también al principio de *Viento y joyas* se hace referencia al espacio mitológico de la *Commedia*: «Durante la época en la que permanecí en el barrio, [...] vivir allí me daba mal fario, el presagio de eternizarme en un árido purgatorio» (248).

disciplina práctica o, según apunta el DLE, como la «exposición total que hace el letrado o el fiscal ante el tribunal que ha de fallar el proceso». Quien le solicita el mencionado Informe a Fernando Atienza es Javier Trueta, un empleado de la empresa Top Security que, bajo la dirección del empresario Roberto del Pistacho¹², se dedica a informar a las altas esferas del poder de todo lo que requieren saber. En una conversación que roza lo esperpéntico, Trueta solicita a Fernando Atienza una labor que, si en un principio parece precisa, no lo será tanto cuando el narrador la emprenda. Dice así:

Quiero un informe sobre todo lo que puedas averiguar acerca de José Felipe Neyra. Su origen, ese lapso de tiempo juvenil que no controlamos... Cómo diría: la evolución de su identidad secreta. [...] Y, sobre todo, qué actividades tuyas fueron descubiertas por David Trabal para que hicieran a este acreedor a una tragedia cardiovascular (41).

La primera pregunta que se atreve a formular Atienza, en la línea autoparódica que mantendrá toda la novela, concierne al número de páginas que el informe debe contener. Trueta le quita importancia a esa pregunta —no así Atienza, que insistirá a lo largo de la obra en su magnitud¹³— y le indica, eso sí, un importante detalle que aún complica más esta estructura lazarillesca: «Hazlo bien. Déjame en buen lugar ante el Lector, con mayúscula», pide. Ante la duda de su interlocutor, Trueta aclara que «siempre hay un Lector. Y este Lector es alguien importante que manifestó mucho interés en que fueras el informador cuando tu nombre salió en las reuniones» (43). Desde este prólogo, con todas las incógnitas narrativas que deja sin resolver, Fernando Atienza se autoimpone la labor de redactar el Informe, «un trabajo sobre un personaje que no existe para que un llamado Lector calibre lo que un tonto como yo averigua acerca de hechos importantes sobre los que nadie, nunca, debe saber nada» (44). Si en la picaresca clásica el personaje que solicita a Lázaro su narración es también el lector de ese relato, Casavella disocia esa misma función en dos personajes distintos: uno, Javier Trueta, es quien encarga el acto narrativo; y otro, el Lector, será el narratario explícito a quien Atienza apele en incontables ocasiones.

Como se detalla a continuación, todo este Informe consiste en el extenso y ordenado relato que Fernando Atienza hace de su vida desde 1971 hasta el presente de la narración, en

¹² No nos interesa para nuestro estudio picaresco el hilarante episodio inicial en el que un falso Roberto del Pistacho (el verdadero permanece en la cárcel) regala juguetes navideños a los huérfanos que lo esperaban en el mirador del Tibidabo. Este episodio, magnífico como parodia crítica de la corrupción política en aquellos años, ha sido debidamente estudiado por Naval (2013), incluyendo sus posibles fuentes periodísticas y sus consecuencias nocionales en la imagen literaria de la Transición española.

¹³ «El Lector habría comprobado que mi relato de ese día del Watusi ha sido minucioso» (215).

1995. Queda la duda, sin embargo, sobre la concepción del informe en tanto que género discursivo, pues, según lo visto, la teoría no valora su morfología como narrativa ni mucho menos como autobiográfica. Debido a su ausencia de tecnicismos y de un marco académico, no es aventurado afirmar que *El día del Watusi*, pese a la insistencia de su narrador, dista con creces del género informativo. Como mucho, teniendo en cuenta la petición de Javier Trueta, Fernando Atienza podría definir su escrito como un informe jurídico solo si pretende hacer de él una acusación contra el misterioso José Felipe Neyra. Si bien esta parece ser la pretensión de Trueta en su petición inicial, no concuerda con la voluntad memorialística del autor de dicho Informe. Así, tanto la explicitación de la palabra «informe» en la petición de Trueta como la naturaleza sumisa de Atienza desencadenan una especie de trampantojo literario en el que lo que se presenta repetidamente como un Informe no deja de ser otra cosa que una autobiografía, la confesión de toda una vida.

En tanto que autobiografía, es posible que *El día del Watusi* sea la novela picaresca que más insiste en el aspecto temporal de la narración. A lo largo de las novecientas páginas de su Informe, Fernando Atienza aclara una y otra vez las coordenadas temporales de los hechos que narra, bien sea mediante la mención directa de fechas y años concretos o bien a través de referencias a acontecimientos históricos. Respecto a esta segunda técnica de construcción temporal, María Ángeles Naval ha puesto de relieve cómo Casavella recurre a la hemeroteca periodística para mezclar historia y ficción en un intento de sembrar «la confusión total entre los acontecimientos políticos, la ficción política urdida a través de los medios informativos y la ficción novelesca» (2013: 165). Intercalados en las desventuras de Fernando Atienza, el lector descubre episodios verídicos como el asalto al Banco Central, el fin de los barrios de barracas en la zona de Montjuic¹⁴, la legalización de partidos políticos o el asesinato de los abogados laboristas de Atocha. Incluso en puntuales momentos de la novela se alude a personajes famosos que copaban los diarios en aquellos años, como Mario Conde, los cantantes José Feliciano o Leo Ferré y los políticos Jordi Pujol y Leopoldo Calvo-Sotelo.

Sin embargo, la memoria personal es selectiva y no todos los años tienen cabida en el relato ni todos transcurren con la misma prolijidad. Algunos críticos supieron ver, en relación con esto, que en *Los juegos feroces* se recreaba «el estrato mitológico de la novela, sobre el cual

¹⁴ Las coordenadas espaciotemporales con las que Casavella singulariza las barracas en la novela nos permiten trazar una hipótesis: si se hallan en Montjuic y su existencia termina en torno a 1972, estas debían pertenecer a los barrios clandestinos de Tres Pins o Can Valero. En algún momento de la novela, Atienza denomina a su barrio «Ciudad sin ley» y, en efecto, así eran conocidas las barracas de Damunt la Fossa.

habría de sustentarse toda su parábola» (Echevarría, 2003), o, ya en relación con su género, «el componente mítico que nutre de grandeza toda historia de iniciación» (Turpin, 2003). En efecto, sorprende la amplia extensión que abarca el año 1971, para cuyo transcurso el autor empleó toda la primera parte de la trilogía. En contraste, *Viento y joyas* concentraría el resto de los años setenta, desde 1972 hasta 1978, y *El idioma imposible*, aun con mayor aceleración, abarcaría los años de la más estricta Transición, entre 1979 y 1995. Este lugar preeminente que el narrador confiere al año 1971 se halla en consonancia con su recuerdo como el último bastión de la infancia.

También el anónimo autor del *Lazarillo de Tormes* dedicaría una mayor extensión a reflejar el desengaño de la visión mitificada del niño¹⁵, producto en su caso de la convivencia con el amo ciego y con el clérigo de Maqueda. Poco después de recibir el porrazo contra el verraco de piedra, el joven Lázaro pronunciaba la frase que mejor ejemplificaría este proceso de maduración: «Parescióme que en aquel instante desperté de la simpleza en que, como niño, dormido estaba» (Anónimo, 1987: 23). En sintonía con esta reflexión, Fernando Atienza bautizaría con el epígrafe de *Los juegos feroces* a la primera parte de su Informe, en referencia a las «miradas y juegos feroces que terminaban a los diez años para saltar sobre asuntos más graves que simulaban ser otra casilla de la rayuela y se descubrían como la ilegalidad en cualquiera de sus formas» (56). En efecto, el 15 de agosto de 1971 abandonaba Atienza los juegos infantiles y descubría, con un cadáver de por medio, los entresijos de una sociedad que hasta entonces desconocía. «Ese día no me resolvió como persona», comenta el narrador, «me planteó como personaje de modo convulso, y ni yo ni el mundo que veía supimos solucionar el problema» (51).

Con apenas trece años, la muerte de Julia confería a la vida un sabor inédito. El Celso, peligroso cacique y padre de la difunta, removería desde esa madrugada cielo y tierra para dar con el culpable, papel que había recaído presuntamente en el Watusi, a quien nadie había visto en persona. Solo dos testigos, ahora en fuga, podían esclarecer el caso o contar, como mínimo, lo que pudieran haber presenciado: Fernando Atienza y Pepito el Yeyé. La búsqueda de un misterioso Watusi por parte de los dos muchachos y, a su vez, su huida del Celso y de

¹⁵ Si en el *Lazarillo de Tormes* la infancia anterior al protagonista (la vida familiar con la figura materna y el «lastimado Zaide») se resuelve en apenas dos páginas del primer tratado, en *El día del Watusi* ocupa una vaga reminiscencia que interrumpe la narración: «mi memoria se impregnaba en ocasiones de vagas resonancias de la presencia de mi padre» (84). Consciente de esta elipsis narrativa, más adelante la soluciona con ironía: «No he creído necesario remontarme en este Informe a períodos tan remotos como la primera infancia, el escalón blanco. Lo hago ahora. Mi lactancia duró...» (115).

Doña Pilar, extendería la narración de ese único día en las más de doscientas páginas que forman la primera parte de la trilogía. Narrativamente, la fijación en *Los juegos feroces* por el relato de un día permite su catalogación como novela circadiana, a inspiración quizás de *Carpe Diem* de Saul Bellow o de *La caída de Madrid* de Rafael Chirbes.

Lo que interesa en el plano narrativo no es tanto el empobrecimiento moral de los pícaros como las situaciones que los han conducido a la inmisericordia de su presente; situaciones que, en el caso de Fernando Atienza, se concentran en el día del Watusi. En este sentido, Cabo Aseginolaza (2007: 18) señala que «narrativamente, la infancia se mide por sus consecuencias, y es en tanto en cuanto sirve de explicación de acontecimientos o decisiones posteriores como su presencia se ve justificada». Este sería, en efecto, el papel preciso que *Los juegos feroces* cumpliría con respecto al resto de la trilogía: el asentamiento de un ideario mítico que, de tan repetido, se torne en lección y obsesión para el protagonista. La difunta Julia y su amiga Dora, el Topoyiyo, el Lío Grande de la Playa, el Supermán, el enigmático Pasaje de la Galera, el palacete de La Alameda y su anfitriona, La Francesa... Todos ellos son los elementos que, relatados mediante la forma episódica que caracteriza a la novela picaresca, constituyen un fondo mítico que reaparecerá evocado en los dos libros siguientes. Vale la pena notar cómo Francisco Casavella se sirve de las mayúsculas para diferenciar tipográficamente entre los componentes del ensueño y los episodios restantes, carentes de trascendencia en la memoria del narrador.

2.2. La ficción al hilo de la memoria

El personaje del Watusi se articula desde la memoria de Fernando Atienza como el hilo que ensarta todos esos episodios en una misma preocupación. Así lo expresa, de hecho, el protagonista en numerosas ocasiones: «El día del Watusi siguió más allá de mis convicciones, como un eco alto unas veces, como un murmullo simplón la mayoría. No podía dominarlo y hasta me divertía con ello. Por eso el día del Watusi sigue teniendo importancia para mí después de tanto tiempo» (506). Ahora bien, la obsesión por el Watusi no era fortuita, sino que había nacido años atrás, durante la mítica jornada, gracias a las «calamitosas fantasías de Pepito» (119), cuya mente pretenciosa engrandecería al personaje con toda una retahíla de historias. «El Watusi es un baile de Nueva York, tío. Un baile de cuando el Watusi estuvo allí. En el Harlem español, compañero» (105), señalaba en un principio, aludiendo a su eti-

mología musical¹⁶. Más adelante, el episodio épico del Lío Grande de la Playa (141-144) narrado por el Topoyiyo vendría a entronizar al Watusi en el imaginario de un inocente Fernando Atienza. Como en la idolatría de todo héroe, la admiración del Watusi por parte de Atienza pasaría, indefectiblemente, por un estadio de identificación:

he sido ninguno y aquel mediodía buscaba a mi otro ninguno. El que mataba y bailaba. [...] El que asustaba. El que sacaba a la gente fuera de sí. Todos los que pasaban por mi lado se encargaban de decírmelo. «¿Dónde estará? ¿Qué hará? Te salvará». Me decían que pensaba en él, que fuera él, que me atreviera (123).

No solo eso, sino que Atienza afirma incluso que habría jugado, durante el día del Watusi, «a inventar el amigo del héroe en que hubiera podido convertirme» (250). Con un informe (251 y 257) estructurado ahora sí desde la concepción paradigmática del género¹⁷, Atienza confiere definitivamente una historia, quizás real o quizás mítica, al personaje del Watusi. Para dotar de consistencia al relato de su personaje, el narrador recurre a las mismas técnicas que Casavella esgrime en la confección de su novela: la referencia a episodios y a personajes históricos (como la guerra de Marruecos o la Segunda Guerra Mundial), la inclusión de otros deliberadamente míticos (el Camarada Claqué, de nuevo con mayúsculas) y, finalmente, la ficcionalización de la realidad. En este caso, rompe deliberadamente la verdad histórica mediante la inclusión de un poema de Vicente Huidobro titulado «Camarada Claqué está mirando el cielo». Pese a la imitación de las técnicas vanguardistas y pese a las circunstancias verosímiles en las que se insiere la composición del poema¹⁸, no existe ningún rastro del mencionado texto en los archivos del poeta, de modo que es uno más de los muchos juegos que Casavella incluye en su ficción.

Una vez finalizado —pero no concluso— el mítico día de su aventura juvenil, Fernando Atienza emprende una nueva vida en el barrio de la Sagrada Familia y logra un puesto de trabajo, por mediación de su nuevo padrastro, en la sede del Banco Comercial Ciudadano. Tras un tiempo relegado a la conserjería del edificio, el día en que se impone la retirada de

¹⁶ El *watusi* fue un baile popular en la ciudad de Nueva York, en el que Ray Barretto se inspiraría para su disco homónimo de 1965. Si bien la melomanía de Francisco Casavella hace situar en esta idea el origen del nombre, también aparece en una de las primeras páginas de *El gran momento de Mary Tribune*, cuando Bert, Tub, Andrés, Pablo y José María ironizan sobre la visión que el narrador ha tenido de un negro que lo atacaba en su propia casa. Le incriminan, ante la narración de los hechos, si se trata de un pigmeo o bien de un *watusi*.

¹⁷ Casavella es consciente de que su autobiografía ficcional dista mucho de ser un informe, y por ello empieza así el único capítulo que sí se aproxima al género: «¿Es esto un Informe, Lector?» (251).

¹⁸ Lo habría recitado Huidobro en la emisora La Voz de América, para la que trabajó como corresponsal en el París liberado.

los símbolos franquistas Atienza es redescubierto por el director general del banco, don Tomás del Yelmo, en una escena de lograda comicidad en la que este último ejercita sus músculos con un busto del dictador. En poco tiempo, el protagonista se convierte en el peón — «lazarillo», lo llama Ballesta (337)— de un grupo de prestigiosos banqueros que comparten el sueño de fundar el Partido Liberal Ciudadano. Guillermo Ballesta, Carlos del Escudo y Tomás del Yelmo, todos con apellido armamentístico, son los tres personajes que se reparten en *Viento y joyas* la potestad sobre el pícaro; a ellos se les suman, eso sí, otros individuos periféricos que también determinarán sus acciones, como son Jaime de Vilabrafim y Tina Alarcón.

En *El idioma imposible*, apartado definitivamente del proyecto político, Fernando Atienza recurre a la bohemia como único método de subsistencia. Elsa Basora, «una versión entre punk y yonqui de la Maga de *Rayuela*» según Echevarría (2003), será en esta última parte el apoyo principal del pícaro, pero también su perdición. Tras probar suerte en el mundo de la música, solo la aparición de Victoria Llinás, regenta de una galería de arte, concede temporalmente a Atienza una estabilidad que el destino se encargará de arruinar. A lo largo de todos estos acontecimientos, sin embargo, el Watusi sigue presente una y otra vez, ya no como recuerdo, sino como mitomanía del narrador. En tres importantes ocasiones, durante su periplo político y artístico, Fernando Atienza ejecuta ante distintos narratarios la revelación de su pasado. Tina, Ballesta y finalmente Elsa son los interlocutores seleccionados para cumplir, en esos casos, la misma función que el innominado Lector desempeña respecto del Informe. Se trata de tres autobiografías dentro de la autobiografía, de tres relatos ensartados en la narración, pero todos son en última verdad el mismo relato, el día del Watusi. De esta manera, Casavella estructura una *mise en abyme* en la que los sucesivos relatos forman parte de uno mayor, el Informe, que es en esencia igual a ellos.

Tina Alarcón será la primera en escuchar el relato confesional sobre el día del Watusi (en 422-424) pero, a diferencia de los próximos narratarios, ella no especula con ninguna interpretación de los acontecimientos. En cambio, se limita a considerar que «si las cosas salen bien, no hay que darle más vueltas al asunto» (423), y quizás sea por ello, porque la historia de Atienza no termina mal, por lo que Tina se apropia del relato sobre el Watusi en cuanto tiene ocasión de sacarle partido. Siguiendo su carrera de publicista, Tina convierte la narrativa del Watusi en uno de los primeros anuncios cautivadores, al estilo americano, de los que se emitieron en la televisión española. Se trata, pues, de la primera metamorfosis del

Watusi, que poco a poco empezaba a perder su bagaje y se convertía en un mito sin forma, relacionado en este caso con productos de limpieza.

No mucho después (488), Fernando Atienza volvería a revelar sus orígenes en un ejercicio memorialístico con el que correspondía al ejercido poco antes por Guillermo Ballesta. Este, pese a su pragmatismo, esgrime la primera interpretación que encontramos, dentro del relato, sobre los propios hechos ficticios:

Mi idea es que los que mandaban tomaron el crimen como un pretexto y luego lo ocultaron para que nadie supiera sus intenciones. Otras intenciones, quiero decir. Obraban según la marcha de los acontecimientos. Se entregaban a sus reflejos. El caso es que mataron dos pájaros de un tiro, no sé cómo, ni qué pájaro. ¿Qué querían de verdad? Ni idea. ¿Quién fue el verdadero asesino? No lo sé. Eran muy astutos allá en tu barrio. No hacía falta que nadie les hablara de los chivos expiatorios (493).

Antes de que el protagonista pueda reaccionar a este sagaz análisis, Ballesta lo acusa asimismo de ser quien «pintaba las W en la pared de Les Feuilles» (493). En efecto, en paralelo a su actividad política Atienza se había dedicado a pintar grandes W por toda la ciudad, en un intento nostálgico de reencontrarse con el mito del Watusi. Ahora bien, la autorrevelación del narrador ante Ballesta no termina aquí. Pocas páginas después, la singular autobiografía de Fernando Atienza se convierte en un ufano discurso de Jaime de Vilabrafim con el fin de persuadir a sus posibles votantes y camaradas. En efecto, esta sería la segunda metamorfosis del Watusi, primero como anuncio de detergente y ahora como propaganda política, sin contar las ocasionales pintadas urbanas que Atienza venía practicando por toda Barcelona.

Ya en *El idioma imposible*, durante una época de desfase en la que Atienza se dedicaba al tráfico de drogas en discotecas de la zona alta, la consideración de su propia historia biográfica parecía haber perdido todo el valor que le concediera en un principio. Quizás debido a la usurpación de su memoria por parte de Tina y de Ballesta, ahora el narrador había integrado al Watusi en la urdimbre de una ficción biográfica tras la que escondía los hechos verdaderos: su padre, según dice, habría sido un guardia civil ascendido en provincias «como premio a su intervención en la batida que terminó con el famoso criminal Watusi, nada que ver con ese monstruo ridículo que sale en el anuncio de la tele» (605). Solo así, recurriendo a la mentira, lograba evitar que su memoria acabara en manos ajenas convertida nuevamente en un producto del mercado. De todas formas, el auténtico relato no permanecía en el olvido: Atienza narraba a oyentes anónimos una historia adulterada del Lío Grande de la Playa (615-618), pero su público no la consideraba más que un vano ejemplo de «realismo mágico».

Sería Elsa la última en oír la crónica del día del Watusi antes de que Fernando Atienza tramase definitivamente otra ficción, como supuesto hijo de un juez, para aparentar normalidad ante Victoria Llinás y su familia. Tras su incredulidad inicial, Elsa propone una nueva interpretación complementaria a la de Ballesta:

Mira... Se quieren cargar al Watusi ese... Muy bien. Como son unos bestias, fingen, fíjate bien en lo que te digo, fingen que se han cargado a la Julia esa que te gustaba, pero no te atrevas. [...] Se querían cargar al Watusi y buscaron un pretexto fuerte, por así decirlo. Y la niña esa calentapollas, la Julia, al día siguiente estaba tan contenta. A lo mejor es que se tenía que ir de viaje y aprovecharon... (678).

Así, la insatisfacción experimentada por Fernando Atienza en las sucesivas autorrevelaciones culmina en una narrataria que, pese a su estrecha vinculación emocional con él, se niega en rotundo a creer su relato, y así se lo espeta: «¿Cómo vienes tú y me dices en la cara que todo eso pasaba con Franco vivo? ¿Qué era esto? ¿El fabuloso reino del crimen de Disneylandia?» (678). Poco después, Atienza desvaloriza definitivamente su memoria al convertirla en un producto lucrativo, igual que hubieran hecho anteriormente Tina y Ballesta. Asociado con el ingenioso Martí Oliver, el narrador se convierte durante los años de la movida madrileña en el cantante de un grupo *avantpop* (700-701, 712-714) y decide, tras el éxito de esta experiencia, convertir su relato autobiográfico en el guion de un cómic japonés producido por Yamamoto Inc. (703-709) bajo el título de *El guardián del límite*.

En resumen, el ingenio y la astucia de diversos personajes habrían convertido para entonces el relato memorialístico de Fernando Atienza en el anuncio de un detergente, en un eslogan político¹⁹, en un grafiti, en una canción y también en un manga famoso. Lo que empezó como un episodio fosilizado y engrandecido en la conciencia mitómana de un adolescente, termina configurando en *El día del Watusi* el imaginario cultural de los años de la Transición. Toda esta indefinición y omnipresencia del Watusi acusa, en cierto sentido, la influencia del Tristero, una supuesta agencia de correos que Thomas Pynchon utiliza de forma muy similar en la arquitectura narrativa de *La subasta del lote 49*²⁰.

¹⁹ La reminiscencia de su incursión política quedaría fosilizada, en la ficción casavelliana, en «carteles de un partido reorganizado con el logotipo de una gaviota en vuelo, una W deshecha ya en tiempos del Partido Liberal Ciudadano» (580).

²⁰ La relación entre el Tristero y la literatura conspiranoica sería una preocupación recurrente en la crítica de Casavella (2008: 261-264, 747-748).

2.3. La picaresca y la construcción del mito

Desde la atalaya de la memoria, Fernando Atienza se permite contrastar el mito del día del Watusi con lo que denomina el Día de Mañana, concepción arbitraria de lo que viviría o querría vivir el personaje pasada la vertiginosa frontera de 1971. Bajo ese pretencioso marbete, el joven Atienza escondía su visión preconcebida de la vida adulta, una vida idealizada que se demoraba en llegar. Quizás alterado por el carácter retrospectivo del relato, el narrador evocaba sus ensoñaciones infantiles como si de una película se tratase:

Yo conduciría el automóvil de los hombres que dejan huella, yo usaría las colonias que vuelven irresistible y me calzaría con impecables mocasines que me trasladarían de inmediato a alcázares publicitarios. Sería jefe de algo. [...] Era, a su manera, el ideal de un mundo sereno donde no había sitio para la enervada y absurda inventiva del Yeyé, el aguijón de esa culpable mitad aventurera que yo rechazaba por imposible y por inútil (68-69).

En efecto, Atienza descubriría el éxito social durante su convivencia con Guillermo Ballesta, para quien trabajaba como chófer y secretario; ese éxito, sin embargo, se vería truncado cuando Tomás del Yelmo urdiera una trampa contra Ballesta y su pícaro. Es entonces cuando se quiebra la primera concepción del Día de Mañana, infundida en su origen por la conciencia de las desigualdades sociales. Hasta entonces, el narrador se había querido ver como «el bailarín, el ligero, el que está dispuesto a volar, al que todos los pájaros advierten para que no le pillen y siga volando» (157)²¹. Más adelante, el futuro se asocia con el papel fundamental de Guillermo Ballesta, hasta el punto de afirmar que «él era mi Día de Mañana, el que ejercía poder sobre mi persona, el que movía los hilos» (570). De una u otra forma, el narrador parecía confesar su deseo de intercambiar roles entre pícaros y amos, de hacerse con el poder. No obstante, el verdadero desarrollo de los acontecimientos no iría por ese camino: mucho después, cuando ese Día de Mañana se convierte en presente, Atienza lo vincula con la aparición de Victoria Llinás, «una chica guapa e inteligente y un nuevo destino. El Día de Mañana reaparecido» (724).

A medida que se acerca el Día de Mañana, las referencias a este futuro son cada vez más escasas, hasta prácticamente desaparecer en *El idioma imposible*. Ello conduce a situar en ese

²¹ La imagen del Watusi, proyectada en esa descripción, se asocia recurrentemente en la novela al motivo nietzscheano y dionisiaco del baile. Dos de los epígrafes que Francisco Casavella antepone a *El idioma imposible* insisten en esa asociación: «El bailarín siempre tiene razón» (Nietzsche) y «Soy el juez, pero sé bailar» (Prince Buster).

tramo de la historia, el que se extiende de 1979 a 1995, el futuro que el joven Atienza proyectaba en un tiempo indeterminado. De hecho, las constantes prolepsis intercaladas en el relato no conectan con el tiempo de su presente, sino con los acontecimientos vividos esos años junto a Elsa y a Victoria Llinás. Llegando al Pasaje de la Galera, tras una breve disertación sobre el temor en la filosofía de Andrónico de Rodas, Atienza evoca a Elsa mucho antes de que el lector (o el Lector) tenga conocimiento del personaje: «ni cuando evité a Elsa, tumbado en un portal, y aceleré el paso en callejas mal iluminadas» (148-149). De hecho, en esa ocasión el narrador cierra la prolepsis con la referencia onomástica a otros personajes que no aparecerían sino mucho después: «madre, Elsa, Victoria, Elena y, por qué no, Gracia, Francis, Marta» (149). Más adelante, Atienza rememora un «parque donde otra chica, años después, me contaría historias en largos amaneceres, y una tercera chica, muy importante para el Lector de este Informe, tuvo un paro cardíaco en Navidad» (537). Elsa y Elena Llinás se esconden, cuando el lector aún las desconoce, tras esa hábil prolepsis motivada por la memoria.

No hay que olvidar, en este sentido, que Fernando Atienza escribe, como Guzmán de Alfarache o como Lázaro de Tormes, desde la atalaya de un futuro que le permite revivir mediante la narración todos y cada uno de sus recuerdos. Para diferenciar ambos tiempos, la crítica contemporánea trabaja sobre la distinción del punto de vista que teorizara Francisco Rico (1970), separando los roles del narrador y del personaje narrado que convergen en la estructura típicamente picaresca del personaje que se narra a sí mismo. Pero lo que interesa ahora, en relación con *El día del Watusi*, es poner de relieve los principios compositivos de este paradigma:

El yo-narrador es capaz de crear, con ciertas limitaciones, una imagen de sí mismo y también de moldear el yo-personaje según sus intenciones. Pero el yo de la situación narrativa depende de algo externo a sí; está prisionero de un conjunto de relaciones que configuran una situación social e ideológica (Cabo Aseguinolaza, 1992: 61).

Ya se ha visto, al principio de este apartado, cómo es Javier Trueta quien solicita la escritura del Informe que termina constituyendo la autobiografía de Fernando Atienza. El uso de la palabra, por tanto, se le impone al narrador en una situación previa a la narración, y todo el relato queda enmarcado a instancias de su transmisión a un segundo personaje. No obstante, y a diferencia del *Lazarillo de Tormes*, la orden que recibe Atienza implica únicamente redactar un Informe sobre José Felipe Neyra. Él, en un ejercicio de insumisión y de reivindicación de la libertad creativa, opta finalmente por la forma memorialística como cauce de sus

ideas. Eso sí, mantiene la apelación a un narratario, el Lector, como se le había pedido de inicio.

Este Lector parece esconder en un principio a un personaje intradieгético, tal vez uno de esos poderosos que tanto rencor suscitaban en el protagonista: «Si existo para ellos, ¿quién soy?» (555). En efecto, esta es la lectura que hace Fernando Atienza en el capítulo inicial de la novela y la que, aparentemente, mantendría durante el primer libro. «No deja de rondarme por la mente la posibilidad de que el Lector me haya conocido en un pasado más o menos remoto» (108), señala, antes de dirigirse directamente a su narratario para indagar —en vano— sobre su identidad: «¿Me has conocido, Lector?» (108). Poco después alude también al «impaciente estudioso de este Informe» (161), sobre quien hace numerosas presuposiciones con las que Atienza intenta formarse una imagen del Lector. En un posible guiño a la polémica que entraña el narratario en *El Buscón*, Fernando Atienza se interroga también por el género de su interlocutor: «Como habrá supuesto el Lector, y mucho más si el Lector es Lectora...» (166). Más adelante, incluso, finge adivinar las reacciones del narratario ante los hechos relatados, bien la risa («Un momento, Lector. Yo también me eché a reír cuando encontré en mi cabeza ese pensamiento trascendente, esa relación» [589]) o bien la duda («Tanto alarde sembrará en el Lector la duda sobre si me creí alguna vez “el capricho de las nenas”» [618]).

Todo este recurso conativo, con el que Atienza expulsa al lector momentáneamente del relato autobiográfico para devolverlo al marco de su informe, se complementa con algunas reflexiones metaliterarias sobre el acto narrativo en potencia. En un gesto de autodefensa literaria, Francisco Casavella se sirve de estos guiños para ironizar sobre los posibles defectos de su estilo en boca del narrador: «Visto desde su lado patético, el único eje de esta historia es mi plomiza capacidad de reiteración» (312). Si, como sugiriera Darío Villanueva, «llevar hasta sus últimas consecuencias el planteamiento comunicativo básico de un relato picaresco exige un narratario que reclame necesariamente la confidencia de una historia personal y la ausencia de otra voz que la del pícaro en el concierto novelesco» (1984: 358), Fernando Atienza superaría con creces esas últimas consecuencias del género al romper incluso el molde de su propio Lector y fundirlo con el de un personaje intradieгético. En *El idioma imposible*, a lo largo de una infiltración del presente en la memoria relatada, Atienza contrapone a Elsa con la figura grotesca de Olga, a quien había conocido en una *rave* durante la escritura del Informe. A lo largo de las siguientes cien páginas, este nuevo personaje comparte la función de narratario con el habitual Lector: «Mira, Lector, Olga, mirad» (635). Como Olga

afirma llamarse también Paca, Atienza vincula ambos nombres en un posible guiño al episodio de *El gran momento de Mary Tribune* en que el protagonista se encuentra, también de fiesta, con una «falsa Olga» (sic) que se convierte en interlocutora y, sobre todo, en confidente temporal. La asociación del Lector con Olga-Paca se mantiene hasta que, tras relatar la muerte de Elsa, Fernando Atienza afirma que «la única tarea que resta es burlarme de ti, Lector» (694), de nuevo en singular.

La preocupación por la identidad del Lector da entonces comienzo a una nueva concepción del narratario en la que su principal característica sería, en esencia, la ausencia de características. Esta indefinición principia entonces «la confluencia entre el Lector ficticio y el lector real del texto, que se siente interpelado en numerosas ocasiones» (Naval, 2013: 153). La evolución del narratario en *El día del Watusi* se convierte, en este punto, en un factor fundamental para la interpretación final de la novela. Pese a haber insistido una y otra vez en su ignorancia respecto a la identidad de este personaje, Fernando Atienza desmiente dicha postura: «En esos momentos, Lector, aunque sé que lo sabes, o quizá no lo sabes, porque, como supondrás, sé perfectamente quién eres, y posees una percepción de los matices sentimentales tan grosera como los míos» (728). Ahora, de hecho, se toma la confianza suficiente para presuponer los conocimientos de ese narratario al que antes ignoraba: «Obviaré mencionar de lo que era director en esa época David Trabal porque sé que el Lector está al tanto» (768).

Gracias a unos poemas de Elena Llinás se produce, por fin, la anagnórisis del Lector: «NEYRA. Lo que yo creí un personaje vacío, Lector, eras tú. [...] Fuiste tú quien de algún modo está en los sótanos de mi vida. Encarnaste la derivación del Watusi y te convertiste en mi sombra. Y yo fui la tuya, de algún modo, desde mi escondite inofensivo» (871). De esta forma, Casavella logra unir todas las piezas del informe en una revelación que recolecta los mitos diseminados por toda la novela. El punto de gracia, en sintonía con las dos interpretaciones que Elsa y Ballesta hicieran del día del Watusi, viene dado por la lectura de *La sociedad palpable*, el contrainforme, según lo llama Cabo Aseguinolaza (2007: 91), de un conspiranoico Gaspar Pérez:

el delirio global de un loco que sugiere la existencia de un ente de poder infinito junto a una explicación plausible de su invisibilidad. En otras palabras, exige de modo desesperado la existencia de un dios. Un dios al que llama Magia Telepática. O Los que Saben. O Nuestros Amigos. Un dios que se divierte y juega excitando la paranoia de «los que se han dado cuenta». Un dios encantado de desinformar organizando pistas falsas o equívocas. Un dios que, en un momento determinado, soy yo, Fernando Atienza (867).

Francisco Casavella se aprovecha finalmente de la ambigüedad que genera la estructura de la novela picaresca. La resolución de los aspectos que el relato había silenciado, como la identidad del narratario o la de José Felipe Neyra, principia ahora nuevas ambigüedades que permanecen sin resolver. Por ejemplo, desconocemos por qué Fernando Atienza pretende ignorar esas identidades a lo largo del relato, teniendo en cuenta que su revelación ocurre no en el presente narrativo, sino en la crónica de sus memorias. Tampoco se resuelve la situación previa a la narración ni se ofrecen datos relativos a Javier Trueta o a Roberto del Pistacho que puedan facilitar la interpretación de su episodio. En última instancia, parece paradójico que, si Atienza conoce la vacuidad del Lector y la inutilidad de su Informe, emprenda con semejante compromiso la escritura del relato.

La convergencia final entre narrador y narratario también contribuye a distanciar la novela del esquema paradigmático de la picaresca. En su lugar, teniendo en cuenta que ahora no es más que el relato dialógico de unas memorias, *El día del Watusi* se descubre como una ficción autobiográfica que se sirve de mecanismos picarescos (como la forma confesional, la apelación a un narratario y la estructura enmarcada) para, como mucho, parodiar este género y llevarlo a sus últimas consecuencias. Todos y cada uno de estos mecanismos, como he intentado demostrar a lo largo de mi estudio, aparecen deformados en comparación con el paradigma clásico del género, marcado por el *Lazarillo de Tormes* y sus imitadores. A inspiración de otras novelas contemporáneas que deforman a conciencia los recursos de la picaresca, Francisco Casavella subordina en *El día del Watusi* el género de la autobiografía a unos intereses personales que llevaba ensayando desde los principios de su obra narrativa. «Reclamo la memoria, no del sufrimiento lejano, sino de la infamia próxima» (2008: 939), había dicho Casavella, tratando de justificar su fijación por las historias picarescas.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANÓNIMO (1987): *Lazarillo de Tormes*, ed. Francisco Rico, Madrid, Cátedra.
- ANTICH, Xavier, Emili Manzano, Javier Pérez Andújar y Joan Riambau: «Amigos del escritor Francisco Casavella deploran la necrológica firmada por Ramón de España», *El Periódico de Cataluña*, 24 de diciembre de 2008.
- BUCKLEY, Ramón (1982): *Raíces tradicionales de la novela contemporánea en España*, Barcelona, Edicions 62.

- CABO ASEGUINOLAZA, Fernando (1992): *El concepto de género y la literatura picaresca*, Santiago de Compostela, Servizo de Publicacións e Intercambio Científico da Universidade de Santiago de Compostela.
- (2007): «Memoria de la Transición y modelo picaresco: notas de lectura», en Javier Gómez Montero (coord.), *Memoria literaria de la Transición española*, Madrid, Iberoamericana / Vervuert, pp. 78-93.
- (2001): *Infancia y modernidad literaria*, Madrid, Biblioteca Nueva.
- CASAVELLA, Francisco (1990): *El triunfo*, Barcelona, Círculo de Lectores.
- (2008): *Elevación, elegancia y entusiasmo. Artículos y ensayos (1984-2008)*, Barcelona, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores.
- (2016): *El día del Watusi*, Barcelona, Anagrama.
- CUENCA, Josep María (2015): *Mientras llega la felicidad*, Barcelona, Anagrama.
- ECHEVARRÍA, Ignacio: «Un artefacto sincero», *El País*, 6 de septiembre de 2003.
- ESPAÑA, Ramón de: «Se fuerza la máquina», *El Periódico de Cataluña*, 18 de diciembre de 2008.
- EUSTIS, Christopher (1986): «La influencia del género picaresco en la novela española contemporánea», *Thesaurus: Boletín del Instituto Caro y Cuervo*, 41, 1-3, pp. 225-255.
- MASOLIVER RÓDENAS, Juan Antonio (2004): *Voces contemporáneas*, Barcelona, Acantilado.
- NAVAL LÓPEZ, María Ángeles (2013): «La Transición política española no ha tenido lugar. Historia y medios de comunicación social en *El día del Watusi* de Francisco Casavella», en José Luis Calvo Carilla, Carmen Peña Ardid, María Ángeles Naval López, Juan Carlos Ara Torralba y Antonio Ansón Anadón (coords.), *El relato de la Transición: la Transición como relato*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza (Universidad de Zaragoza), pp. 147-178.
- RICO, Francisco (1970): *La novela picaresca y el punto de vista*, Barcelona, Seix Barral.
- RODRÍGUEZ FISCHER, Ana: «Lo que sé de los vampiros, de Francisco Casavella», *Letras Libres*, 31 de mayo de 2008.
- TALENS, Jenaro (1975): *Novela picaresca y práctica de la transgresión*, Madrid, Júcar.
- TIERNO GALVÁN, Enrique (1974): *Sobre la novela picaresca y otros escritos*, Madrid, Tecnos.
- TURPIN, Enrique: «La verdad de las mentiras», *El Periódico de Cataluña*, 27 de septiembre de 2002.
- VILLAMÍA VIDAL, Luis (2011): «Sobre la historiografía del género picaresco: pliegues modernos de la literatura del pobre», en *Hipertexto*, 13, pp. 42-58.
- VILLANUEVA, Darío (1984): «Narratario y lectores implícitos en la evolución formal de la novela picaresca» en Luis T. González del Valle y Darío Villanueva (eds), *Estudios en honor a Ricardo Gullón*, Lincoln, Society of Spanish and Spanish-American Studies, pp. 343-367.